

Procedimientos de abstracción y síntesis en las *17 cançons populars catalanes per a piano* (1995) de David Padrós

Christiane Heine

Universidad de Granada

cheine@ugr.es

Resumen

Las *17 Cançons populars catalanes per a piano* de David Padrós (n. 1942) surgen del propósito de recuperar algunas fuentes selectas de la música popular, con el fin de reinterpretarlas en el contexto de la música culta contemporánea. En la composición de Padrós, el acompañamiento de las canciones originales está estrechamente relacionado con sus fuentes, a consecuencia de una rigurosa investigación substancial del correspondiente material sonoro y de su posterior abstracción y sintetización que, de acuerdo con los propósitos constructivos del compositor, conduce a enfatizar los diversos elementos musicales, destacando los de carácter interválico y diastemático. A través del análisis de las piezas 1, 4 y 6 se evidencian algunos de estos procesos compositivos, mediante los cuales afloran las interacciones entre las melodías originales y el acompañamiento contemporáneo.

Palabras clave: música popular catalana, proceso de abstracción y de síntesis, dialéctica culto-popular.

Résumé. *Procédés d'abstraction et de synthèse dans les 17 Cançons populars catalanes per a piano de David Padrós (1995)*

Les *17 Cançons populars catalanes per a piano* de David Padrós (n. 1942) sont nées dans le but de récupérer certaines sources choisies de la musique populaire, afin de les réinterpréter dans le contexte de la musique culte contemporaine. Dans la composition de Padrós, l'accompagnement des chansons originales est étroitement lié à ses sources, à la suite d'une rigoureuse recherche substantielle du matériel sonore correspondant et de sa postérieure abstraction et synthétisation qui, conformément aux objectifs constructifs du compositeur, permettent de souligner divers éléments musicaux, en mettant l'accent sur le caractère de l'intervalle et du modulé (diastematicus). À travers l'analyse des pièces 1, 4 et 6 sont mis en évidence quelques-uns de ces procédés de composition, par lesquels affluent les interactions entre les mélodies originales et l'accompagnement contemporain.

Mots clé: musique populaire catalane, processus d'abstraction et de synthèse, dialectique culte et populaire.

Abstract. *Abstraction and synthesis procedures in the 17 Cançons populars catalanes per a piano by David Padrós (1995)*

The *17 Cançons populars catalanes per a piano* by David Padrós (born 1942) emerge from a proposal to retrieve some selected sources of popular music, with the aim of re-performing them in the context of contemporary cult music. In Padrós' composition, the accompaniment of the original songs is closely linked to its sources, as a result of a rigorous, substantial research of the corresponding sonorous material and of its later abstraction and synthesis which, in accordance with the composer's construction proposals, emphasises the various musical elements, highlighting those of an intervallic and diastematic character. Through the analysis of pieces 1, 4 and 6 some of these composition processes can be observed, through which interactions between the original melodies and the contemporary accompaniment appear.

Key words: Catalan popular music, abstraction and synthesis procedure, cult-popular dialectic.

Zusammenfassung. *Abstraktion und Synthese in den 17 Cançons populars catalanes per a piano von David Padrós (1995)*

Die *17 Cançons populars catalanes per a piano* von David Padrós (geb. 1942) haben das Ziel, ausgewählte Quellen der Volksmusik wiederzugewinnen und diese im Kontext der zeitgenössischen Musik neu zu interpretieren. In der Komposition von Padrós hängt die Begleitung der Originallieder eng mit den Quellen zusammen. Das liegt an der grundlegenden Untersuchung des entsprechenden Tonmaterials und der nachfolgenden Abstraktion und Synthetisierung, die gemäß den konstruktiven Absichten des Komponisten die diversen musikalischen Elemente betont, wobei die mit Intervall- und diastemischem Charakter hervorstechen. Durch die Analyse der Stücke 1, 4 und 6 werden einige dieser kompositorischen Prozesse aufgezeigt, mittels derer die wechselseitige Beeinflussung der Originalmelodien und der zeitgenössischen Begleitung zutage treten.

Schlüsselwörter: katalanische Volksmusik, Prozess der Abstraktion und Synthetisierung, hochsprachlich volkstümliche Dialektik.

Motivado por la inmensa variedad de los cancioneros catalanes, el compositor David Padrós (*1942)¹ se propuso en 1995 reinterpretar algunas de las fuentes originales en el contexto de la música contemporánea, trasladando, tras una exhaustiva investigación sustancial, un selecto grupo de canciones populares² al piano, cuyo acompañamiento —mayoritariamente contrapuntístico— resulta de la abstracción y sintetización del pertinente material constructivo.

1. Información biográfica y bibliográfica véanse en Belén PÉREZ CASTILLO. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, coord. Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 343-344, y Christiane HEINE. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 12, coord. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004, cols. 1535-1536.
2. Tomados, según David Padrós, de Joan AMADES (ed.). *Les cent millors cançons populars*. Barcelona: Editorial Selecta, S.A., 1953.

Los criterios para la recopilación y combinación de las fuentes que dan lugar a las 17 *cançons populars catalanes* para piano³ están regidos por los principios de analogía y contraste que, complementándose en el conjunto, fomentan la unidad del ciclo. La composición parece ser organizada simétricamente en torno a la pieza central, «Maria, la soldada» (= núm. 9)⁴, ya que ésta, en tiempo *Calmo*, constituye una zona de reposo, dada la triple enunciación de su escueta melodía anacrúsica [véase Ejemplo 5 (9), cc. 3-6] y la sencillez rítmico-diaستمática de su acompañamiento, el cual —a diferencia del esmerado tratamiento variativo en las demás piezas— está modificado sólo mínimamente hacia el final. La idea de que una hipotética simetría en espejo rijan la estructura del ciclo completo, surge a raíz de las múltiples relaciones entre las melodías comparativas⁵, destacando especialmente los nexos de índole interválico-diaستمática (énfasis del intervalo de cuarta a través de las notas re y sol) y métrica (alternancia entre compases de 3/4 y 4/4) entre la canción central y las dos piezas contiguas (núm. 8 y 10). La suposición de una agrupación a pares alrededor de la pieza número nueve, que actúa de eje, queda reforzada, además, a través de la correspondencia rítmica de síncopa entre las canciones números cuatro y catorce, y mediante las analogías entre los dos *Allegrettos* de apertura y cierre, respectivamente (núm. 1 y 17) en lo referente a tempo (rápido), metro (combinación de compás binario y ternario) y extensión (veinticuatro compases, repetidos íntegramente en el caso de la primera pieza).

Las canciones populares seleccionadas por Padrós como fuentes melódicas para su composición pianística muestran una sorprendente variedad, prueba del ingenio catalán, que abarca todos los parámetros. La abundancia de determinadas características rítmico-métricas conduce a la conclusión de que se trate de rasgos estilísticos propios de la canción popular catalana. Teniendo en cuenta el género vocal de origen, parece obvio que la acentuación del lenguaje verbal influya sobre la dicción rítmico-métrica de la música, que se caracteriza por la copiosidad de los comienzos en tiempo débil del compás⁶ al presentarse la mayoría de las frases melódicas con inicio anacrúsico o acéfalo, variables con respecto al número de notas que oscila entre una y seis. Las figuraciones rítmicas son sencillas y definitorias, ya que tienden a la reiteración motivica, predominando agrupaciones de corcheas, parcialmente con puntillo, que se alternan con negras y —puntualmente (núm. 9)— con blancas; la síncopa, comprendida como recurso expresivo de la construcción melódica, precisa solamente dos canciones (núm. 4 y 14) frente a otras dos (núm. 8 y 12), que recu-

3. Editadas por CLIVIS Publicacions (Barcelona 1998) y grabadas en compact disc con David Padrós al piano (Unió Musics 2001. Colección Contemporanis de la Mediterrània, 7).

4. Al propósito de conseguir en el presente texto una mayor transparencia, a continuación se utilizarán números en vez de los títulos originales, según el lugar de cada pieza en la partitura (que prescinde de enumeraciones). Los títulos individuales de las 17 *cançons populars catalanes* constan en la Tabla 3 (columna dos) al final del trabajo.

5. Compárense los inicios de las melodías originales en el ejemplo 5 y véase además la Tabla 3.

6. Véase el ejemplo 5.

ren a la síncopa para concluir las frases en el tiempo débil de compás a modo de finalización femenina. La complejidad rítmico-métrica de algunas pocas canciones resulta de la yuxtaposición de motivos rítmicos contrastantes, como excepcionalmente ocurre en la séptima canción (única que emplea el tresillo)⁷, pero ante todo de la combinación de compases binarios y ternarios que ocasionan un fraseo irregular, presente en once de las diecisiete melodías⁸. La diversidad métrica de las canciones originales es llamativa ya que, además de seis combinaciones diferentes de metros combinados ($2/4 + 3/4$, $4/4 + 3/4$, $6/8 + 9/8$, y al revés) se encuentran cinco propuestas de compases binarios ($6/8$, $2/4$, $4/4$) y ternarios ($3/4$, $3/2$), respectivamente.

Igualmente, las canciones elegidas por Padrós muestran una gran riqueza con respecto a la organización interna⁹, conviviendo estructuras simples y complejas así como configuraciones periódicas e irregulares. La forma estructuralmente más simple —el lied estrófico basado en la repetición— se encuentra sólo una única vez (núm. 9: $a_1a_2a_2a_2$); otras dos melodías, que asimismo renuncian a contrastes entre las secciones, tienden hacia la variación por elaborar la idea musical de arranque a través de modificaciones progresivas (núm. 3: $a_1a_1a_2a_3a_3'$; núm. 8: $a_1a_2a_2a_3$). La estructura más frecuente se encuentra entre las formas de contraste, precisando el lied binario (ab) seis de las diecisiete canciones (núm. 1, 2, 7, 10, 14 y 16)¹⁰. Otras tres melodías suponen variantes de esta forma que se encuentra amplificada a través de recapitulaciones literales o modificadas de las secciones opuestas (núm. 6: aab_1b_2 ; núm. 4 y 17: abb). Una mayor complejidad ofrecen aquellas canciones que —de manera *durchkomponiert*— yuxtaponen tres secciones o ideas musicales contrastantes (núm. 13 y 15: abc ; núm. 11: $abc + a'$), una de las correspondientes melodías concluye a modo de coda con un fragmento del inicio. Las formas de recapitulación múltiple mediante estribillo son las más diversas por alternar dos o tres ideas contrastantes, según ocurre en dos melodías (núm. 5: $a_1a_2ba_2ba_2$; núm. 12: $a_1a_2ba_1ca_1$), organizadas como pequeños rondós. Estas estructuras formales originales de las diecisiete canciones populares catalanas van a ser estrictamente respetadas por Padrós que —agregando, en algún caso dado, un preludio, interludio o postludio— repitió algunas literalmente (AA = núm. 4 y 6) o con un acompañamiento variado (AA' = núm. 1, 2, 9, 12, 13, 15 y 17), resultando una forma grande de lied estrófico en dos secciones que se duplica en el caso de la primera melodía debido a su recapitulación íntegra¹¹.

El material sonoro de las melodías originales, a su vez, ostenta diversidad por recurrir a diferentes escalas diatónicas tanto tonales —predominando el modo mayor— como modales¹², que en varios casos se mezclan en una misma

7. Véase el ejemplo 5 (7).

8. Véase la Tabla 3, columna «Metro».

9. Véase la Tabla 3, columna «Forma» (apartado «F» = Fuente).

10. En cambio, ninguna de las diecisiete canciones originales tiene forma de lied ternaria.

11. Véase la Tabla 3, columna «Forma» (apartado «C» = Composición de David Padrós).

12. Véase la Tabla 3, columna «Tonalidad - Modo» (apartado «F»).

pieza a consecuencia de la alteración esporádica de determinados grados. La resultante ambigüedad semitonal, que contribuye a la riqueza sonora de las melodías afectadas, supone un factor de gran interés para Padrós al objeto de ser explotado a través del acompañamiento. En cuanto al acopio sonoro¹³, se observa que algunas canciones no llegan a agotar los siete grados de las correspondientes escalas diatónicas, siendo las más ceñidas al respecto las dos primeras melodías por estar restringido su ámbito a una quinta. Esta simplicidad sonora —recalcada, en el caso de la segunda canción, mediante una extrema brevedad (4 compases) y un fraseo reiterativo, los que, juntamente con el tempo lento, sugieren una nana [véase el ejemplo 5 (2)]— contrasta con la complejidad de otras canciones que superan los siete grados, como la penúltima, que es la más abundante en cuanto al material sonoro por presentar diez de las doce notas de la escala cromática. Por lo general, Padrós adoptó para su composición el material sonoro de las fuentes populares, si bien en ningún caso el acompañamiento pianístico coincide íntegramente con estas¹⁴. En seis ocasiones se omiten una (núm. 3, 4, 5, 7 y 16) o dos notas (núm. 15), que quedan reemplazadas por otra(s)¹⁵, salvo en la penúltima pieza del ciclo, cuya compleja melodía original, marcada por la ambigüedad del segundo, tercer y sexto grado, queda subrayada mediante un sobrio acompañamiento homófono reducido a un pedal de «tónica» (La), que se alterna con distintos acordes de cuatro sonidos. En conformidad con los propósitos de la música contemporánea, no obstante, Padrós optó mayormente por amplificar el acopio sonoro originario de las melodías populares, adicionando al acompañamiento hasta seis notas nuevas, las cuales, además de completar la respectiva escala tonal o modal (núm. 1, 2, 3 y 8), ocasionan una cromatización parcial (núm. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13 y 14) o íntegra (núm. 6, 11, 12 y 17) en casi todas las piezas¹⁶.

Al tratarse de un patrimonio de la tradición oral, naturalmente, las diecisiete melodías exigen una estructura interválico-diaستمática más bien sencilla para ser memorables y cantables por el pueblo¹⁷. Por ello, las melodías suelen desenvolverse por grados conjuntos en un ámbito reducido, evitando, por lo general, grandes saltos y trazando a menudo movimientos circulares o ondulantes. Una tendencia común en dos terceras partes de las canciones es el gesto ascendente del arranque melódico, que define el comienzo de once melodías frente a seis iniciados, con un descenso. Las aperturas melódicas enfatizan —por medio de salto (en nueve canciones) o grados conjuntos— determinados intervalos, como la tercera menor (en ocho canciones) o mayor (sólo en el núm. 5) y la cuarta justa (en seis canciones) así como, excepcionalmente, los respecti-

13. Véase la Tabla 3, columna «Acopio sonoro» (apartado «F»).

14. Véase la Tabla 3, columna «Acopio sonoro» (apartado «C» = Composición de David Padrós).

15. Están señaladas en el correspondiente apartado mediante el respectivo signo para más y menos (\pm).

16. El último apartado de la columna «Acopio sonoro» de la Tabla 3 indica (mediante el signo =) el número de notas pertenecientes a la escala cromática.

17. Véase el ejemplo 5.

vos intervallos complementarios (núm. 1: sexta mayor; núm. 4: quinta justa). En las *17 cançons populars catalanes*, los principales rasgos interválico-diaستمáticos, definitorios de las fuentes originales —que no sufren alteración alguna¹⁸—, dan lugar a un cuidadoso trabajo contrapuntístico (excluyéndose de éste los núm. 3 y 16, que optan por un acompañamiento acordal), resultando texturas a tres y, en la mayoría de los casos, a cuatro voces (puntualmente amplificadas a un máximo de seis voces)¹⁹.

El estilo polifónico, experimentado por Padrós de manera singular en esta obra pianística por un lado radica en el principio de variación que excluye repeticiones literales (reservadas, como recurso de construcción melódica, a las canciones originales); por otro lado, se basa en la idea de explotar, mediante procedimientos de abstracción y sintetización empleados tanto horizontal como verticalmente, algunos de los aspectos constitutivos esenciales de las fuentes originales. Relegando el parámetro del ritmo a un plano secundario —implicado sólo en algunas piezas concretas a modo de imitación (núm. 4, 11 y 14), aumentación (núm. 15) y complementariedad (núm. 17)—, el compositor investigó ante todo la sustancia interválico-diaستمática de las melodías y su intrínseca armonía, según queda demostrado a través de las piezas número uno, cuatro y seis. Las tres aportaciones pianísticas son examinadas a continuación al propósito de comprobar las múltiples interrelaciones entre el acompañamiento contemporáneo y las respectivas fuentes populares que, merced al tratamiento compositivo de Padrós, se convierten en género instrumental de la música culta.

En «Cobles del ram» [Coplas del ramo], pieza inicial de las *17 cançons populars catalanes*, el motivo de cabeza de la melodía (véase el ejemplo 1, cc. 3-4)²⁰ contiene los elementos sonoros que van a ser determinantes para la configuración del acompañamiento (mano izquierda). Presentado en la primera sección (= a / cc. 1-7) como ostinato rítmico de síncopas, el acompañamiento adopta las principales características interválico-diaستمáticas de la melodía, que queda definida por el movimiento circular de una sucesión diatónica de cuatro notas contiguas, la cual engloba los intervallos de segunda menor (Si-Do), terceras menor y mayor intrínsecas (Si-Re, Do-Mi), y cuarta justa (Si-Mi):

18. En una de las conversaciones mantenidas con la autora de este artículo, David Padrós afirmó expresamente que en su composición las melodías originales quedan íntegramente conservadas (incluyéndose los parámetros rítmico-métricos).

19. Véase la Tabla 3, columna «Textura / Densidad».

20. El salto inicial de sexta mayor (Re-Si) queda sin importancia constructiva; no obstante, la anacrusa (melódica) de comienzo —cuya plica ascendente indica su pertenencia a la melodía— es tomada como punto de partida para la voz secundaria (mano derecha).



Ejemplo 1. *17 cançons populars catalanes* para piano, [1] «Cobles del ram», cc. 1-8. © 1998 by David Padrós i Monturiol, all rights reserved a CLIVIS Publicacions - Barcelona²¹.

En esta primera parte formal, la textura homófona del acompañamiento resulta del tratamiento contrapuntístico de dos voces contrarias combinadas con un pedal (Sol) que aporta la nota fundamental eludida por la melodía. La voz superior anticipa, mediante un breve prelude (cc. 1-2), el movimiento circular de la melodía sirviéndose del material sonoro de ésta (Si-Do-Re-Do), a la vez que la voz inferior realiza un descenso de tres notas contiguas (Fa#-Mi-Re), asimismo derivadas de la melodía si bien introduciendo una nueva nota (séptimo grado de la escala de Sol mayor). A estos dos planos de textura —melodía y acompañamiento mediante ostinato rítmico— se une un tercer plano a través de una voz que, partiendo de Re, se mueve paralelamente debajo de la melodía a distancia de sextas (mano derecha), aunque desfasada al ser más lenta en comparación con ésta debido al ritmo uniforme de negras. A pesar de ser diatónica, la función de esta «melodía» secundaria (con centro tonal Re) parece consistir en provocar disonancias accidentales a través de su ambiguo tercer grado, que choca con el ostinato rítmico del acompañamiento causando enlaces de tritono y falsas relaciones (véase c. 5: Si-Fa y Fa-Fa#).

Aparte de las múltiples relaciones horizontales entre el acompañamiento y la canción original, existen vínculos en el conjunto vertical de las voces al formarse diferentes acordes consonantes y disonantes, integrados por intervalos de segundas, terceras y cuartas (y los respectivos intervalos complementarios),

21. Agradecemos tanto al compositor como a la editorial CLIVIS Publicacions - Barcelona la autorización para la reproducción de los ejemplos musicales utilizados en este texto.

que corresponden a los intervalos tanto reales como implícitos de la melodía. Es especialmente interesante la configuración del primer acorde del acompañamiento (c. 1), de segunda y cuarta (Fa#-Sol-Si), que anticipa, de forma condensada y vertical, la esencia del motivo de cabeza melódico transportado a una cuarta inferior. Este acorde resuelve en un acorde mayor de sexta (Mi-Sol-Do) que, a su vez, determina la marcha horizontal del bajo el cual, en su paulatino descenso (cc. 1-7), añade una quinta inferior al núcleo común (Sol-Mi-La). Estas tres notas se presentan con su respectiva quinta superior (Re-Si-Mi) —diastemáticamente deducibles del motivo de cabeza de la melodía—, las cuales están enfatizadas mediante apoyaturas (cc. 3-5: Do#, c. 6: La#, c. 7: Re#), que tienen su origen en el semitono de la apertura melódica (c. 3: Si-Do). El proceso de derivación continua mediante elementos de tres notas se repite de manera inversa al final de la primera sección (a) (véase el ejemplo 1, cc. 6-7): el giro melódico ascendente y de corcheas (La-Si-Re) que conduce a la cadencia suspensiva de dos negras le sirve de modelo al último acorde, de segunda y cuarta (Re-Mi-Sol) —análogo al de comienzo (aunque con segunda mayor)—, cuyo tono más agudo, a la vez, es el punto de partida de una nueva versión horizontal de esta sucesión (Sol-La-Do), que puede considerarse germen de la primera pieza.

Analizando, en la primera sección de la pieza inicial, la evolución del germen de segunda y tercera —derivado del motivo de cabeza de la canción popular—, se observa que las relaciones interválicas entre el acompañamiento y la melodía original son fruto de un planteamiento sonoro estudiado a conciencia, puesto que dicho germen recorre rigurosamente seis cuartas contiguas en el círculo de cuartas, desde Fa# a Do (que distan un tritono). Las relaciones entre las correspondientes transposiciones del germen, sin embargo, quedan encubiertas a través de superposiciones simultáneas (véase, por ejemplo, c. 6), presentaciones variadas (en versión melódica o acordal), omisión de una de las tres notas, e inversión del intervalo de cuarta (en el caso de las quintas vacías), evitándose, en lo posible, la yuxtaposición sucesiva del germen:

Tabla 1. David Padrós, *17 cançons populars catalanes* para piano, [1] «Cobles del ram» - Evolución del germen interválico principal (sección a)

Compases	Germen interválico		Presentación	Función	Observaciones
1, 3, 5, 6	Fa#	Sol	Si Vertical	Acompañamiento	Acorde de inicio (mano izquierda)
3	Si	Do	[Re] Mi Horizontal	Melodía original	Sustrato del motivo de cabeza
6	Si		Mi Vertical	Acompañamiento	Quinta vacía con apoyatura (bajo)
7	Mi		La Vertical	Acompañamiento	Quinta vacía con apoyatura (bajo)
6	La	Si	Re Horizontal	Melodía original	Giro final de corcheas
7	Re	Mi	Sol Vertical	Acompañamiento	Acorde final de la primera sección (a)
3-5	Re		Sol Vertical	Acompañamiento	Quinta vacía con apoyatura (bajo)
7/8	Sol	La	Do Horizontal	Acompañamiento	Enlace hacia la sección contrastante (b)

El tratamiento sonoro en «Cobles del ram» forma parte de un sutil proceso variativo que también caracteriza las otras piezas pianísticas de las 17 *cançons populars catalanes*. La cuarta, «Condemnat per amor» [Condenado por amor], es una de las más complejas del ciclo con respecto a las interrelaciones entre la estructura horizontal y vertical, ya que el material constructivo de su acompañamiento deriva íntegramente de la melodía popular, abarcando, en este caso, también el ritmo que sirve de modelo para la mano izquierda al emprender ésta una especie de canon rítmico, desplazando a los tiempos fuertes del compás la doble anacrusa que inicia cada frase melódica. La melodía —estructurada como *Gegenbarform* (abb) que se define por la repetición del elemento contrastante— estriba en dos motivos (x , y), que están presentes en las tres secciones formales y de las cuales derivan múltiples variantes (xv , yv). Estos dos motivos (véase el ejemplo 2), cada uno de cuatro notas, se complementan en cuanto a gesto melódico (x : descendente, y : ascendente), acopio sonoro (x : diatónico; y : cromático a consecuencia de la ambigüedad del tercer grado) y estructura interválica (x : dos segundas mayores, tercera menor; y : tercera mayor/menor, segunda menor), destacando en el primero, además, la quinta que corresponde al ámbito del motivo de cabeza así como la tríada menor implícita (Mi-Do-La). Sin embargo, uno de los intervalos constructivos más importantes de esta pieza es la cuarta justa que resulta de la distancia entre las respectivas notas finales de estos dos motivos principales de la melodía (La y Re), ambas rítmicamente enfatizadas mediante síncope. Independizado como motivo de cuarta, se presenta por vez primera en forma de contrapunto que acompaña el motivo y (Mi-La), respondiendo, a su vez —como variante comprimida e invertida ($xv-l$)—, al motivo x del cual deriva diastemáticamente (véase cc. 1-2/mano derecha):

Allegretto moderato ♩ = 80

cuartas

Ejemplo 2. David Padrós, 17 *cançons populars catalanes* para piano, [4] «Condemnat per amor», cc. 1-8. © 1998 by David Padrós i Monturiol, all rights reserved a CLIVIS Publicacions - Barcelona

Analizando la textura a cuatro voces, se observan múltiples relaciones interválicodiastemáticas entre la melodía original y el acompañamiento, que recurre a breves variantes —tanto melódicas como armónicas— de los dos motivos principales enfatizando alguno de los criterios definitorios de éstos (en particular, las notas La y Re así como el semitono en unión con la síncopa). El contrapunto de la mano derecha adopta el concepto de la alternancia motívica que caracteriza la organización melódica, complementando la canción original con variantes simultáneas del respectivo motivo contrario, en parte invertidas (*xv-I*, *yv-I*).

La mano izquierda, a su vez, establece relaciones tanto horizontales como verticales con los dos motivos y sus derivados. Los acordes que coinciden con los tiempos fuertes de los primeros cuatro compases están directamente relacionados con el motivo de apertura (*x*) en forma de acordes de cuarta y quinta (cc. 1 y 3) y de cuarta y sexta (cc. 2 y 4), respectivamente, manteniéndose, en el primer caso la esencia diastemática, y en el segundo los componentes interválicos de la tríada menor implícita del modelo. Estos acordes dan paso a una figura sincopada que presenta una variante invertida del motivo *y* definido por el semitono (*yv-I*). El pedal de Re, que se mantiene durante estos primeros cuatro compases, sirve de nexo entre los dos motivos al formar parte de ambos. La importancia de la cuarta como intervalo constitutivo queda patente en la parte formal contrastante (b: cc. 5-8) —iniciada con el motivo de cabeza de la sección anterior— a través de dos acordes de cuarta que ejercen diferentes funciones: el primero (c. 5) sirve de punto de partida, a través del movimiento horizontal de su voz superior, para una cita literal (con ritmo aumentado) del motivo inicial de esta canción (*x*), continuada, en los tiempos fuertes de los dos siguientes compases, con la colaboración de dos acordes más; el segundo acorde (c. 8), en cambio, tiene una función armónica por enfatizar, al final de la canción, la clausula melódica.

También la sexta pieza de las *17 cançons populars catalanes*, «Marigdó», es un ejemplo de máxima concentración e interdependencia entre la estructura horizontal y vertical. La melodía original obedece a una variante ampliada de la forma de lied binaria (aab1b2), cuyas secciones contrastantes se complementan en cuanto al gesto de apertura melódica (a: descendente, b: ascendente), emprendida, en ambos casos, con un semitono y una segunda mayor (véase el ejemplo 3). Esta marcha de tercera menor sirve de nexo de unidad entre las partes formales contrastantes al igual que el modelo rítmico formado por doble anacrusa (disminuida en b) y una sucesión de corcheas. El material sonoro queda inalterado en ambas secciones con la excepción del sexto grado cuya ambigüedad (a: Mi natural; b: Mib) es definitoria con respecto a la armonía intrínseca de la melodía, modal en el caso del primer fragmento melódico (a: dórico sobre Sol) y tonal en el caso del segundo (b: Sol menor).

En comparación con las piezas analizadas anteriormente, el proceso de derivación es mucho más abstracto en «Marigdó», ya que, al propósito de construir el acompañamiento, el compositor optó por sustraer intervalos ais-

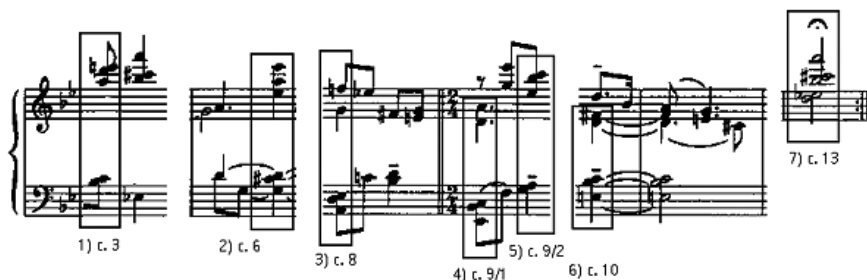
lados de la melodía, sin tener en consideración el respectivo contexto motivico. Las cuatro primeras notas de la melodía comprenden los intervallos que van a ser utilizados en abundancia por el acompañamiento, como la segunda menor y mayor, la tercera menor (resultando de la suma de estas anteriores) y la quinta justa, introducidos sucesivamente según este orden. Otros intervallos de menor relevancia, asimismo originarios de la melodía, son la tercera mayor, la cuarta justa, el tritono y la sexta mayor, todos ellos componentes (implícitos) de la escala descendente (Mil·la) que cierra la primera frase melódica (cc. 2-3), excluyéndose el intervalo de sexta mayor que resulta de las dos notas extremas (Sol y Mi) que delimitan el ámbito melódico de la primera sección:



Ejemplo 3. David Padrós, *17 cançons populars catalanes* para piano, [6] «Marigdó», cc. 1-3 y 7-9. © 1998 by David Padrós i Monturiol, all rights reserved a CLIVIS Publicacions - Barcelona

La importancia constitutiva que el compositor atribuye a determinadas notas e intervallos melódicos queda patente, en la sexta pieza, desde el comienzo, al armonizarse la melodía con las dos notas (Sol, Re que, en representación de la tónica, encierran el intervalo de quinta (cc. 1-2/mano izquierda), utilizándose un *ostinato* rítmico de síncopa similar al empleado en las piezas número uno y cuatro. Este proceso de verticalización de la esencia melódica —que se remonta a la práctica musical de occidente de afirmar la respectiva tonalidad tanto melódica como armónicamente— se intensifica al estratificar el acompañamiento el material sonoro de la escala diatónica descendente (con ámbito de quinta), que concluye la primera frase de la canción popular (véase el ejemplo 3, cc. 2-3), estableciendo un acorde de cinco sonidos que resuelve en el disonante acorde final de esta sección. El contenido diastemático de esta

configuración a cinco voces —interpretable como «cita» vertical del correspondiente fragmento melódico de cinco notas contiguas— sirve de modelo constructivo para la configuración de otros seis acordes semejantes, puntualmente empleados como recursos tanto expresivos como cadenciales al propósito de enfatizar la melodía (véase el ejemplo 4, cc. 8 y 10) o —con mayor frecuencia— de preparar la terminación de las principales secciones formales (cc. 3, 6 y 9), culminando en el acorde final que cierra la pieza (c. 13):



Ejemplo 4. David Padrós, *17 cançons populars catalanes per a piano*, [6] «Marigldó» - Cuadro de acordes de cinco sonidos. © 1998 by David Padrós i Monturiol, all rights reserved a CLIVIS Publicacions - Barcelona

La comparación de los contenidos diastemáticos, reducidos a una octava y ordenados sucesivamente (véase la Tabla 2), pone de manifiesto las estrechas relaciones que existen entre los siete acordes —cada uno presentado con una configuración interválica diferente (véase el ejemplo 4)—, ya que todos ellos emplean cinco tonos diatónicos consecutivos (salvo dos omisiones en los cc. 6 y 9/2). Tres acordes (cc. 6, 9/2 y 10) comparten cuatro de las cinco notas con el modelo —dejando aparte las alteraciones—, frente al tercer acorde (c. 8), que —al resultar su material sonoro de la transposición a una quinta inferior del primero— sólo tiene tres sonidos en común con este. Otros dos acordes más, el mediano (c. 9/1) y el final (c. 13), adoptan el material sonoro íntegro del acorde de origen. No obstante, a lo largo de su recorrido, este acorde de cinco sonidos —derivado de la melodía, según se ha demostrado— sufre una paulatina modificación de su sustancia original mediante el empleo de alteraciones (Mib, Do#) introducidas por las respectivas variantes, que contribuyen a la sucesiva cromatización de la idea original ocasionando su «desfiguración» y consiguiente independización del modelo.

La estratificación vertical de estos componentes escalísticos produce, naturalmente, intervalos de segunda (menor, mayor y aumentada), los cuales, al igual que la quinta, cumplen una importante función constructiva en esta pieza. El semitono —intervalo de arranque melódico y causante de la ambigüedad modal-tonal de la canción original— se presenta, por un lado, de manera expandida como intervalo de novena menor o séptima mayor, según se puede apreciar a través de los acordes analizados [véase el ejemplo 4], y, por otro lado, en forma

Tabla 2. David Padrós, *17 cançons populars catalanes* para piano, [6] «Marigdó» - Análisis estructural de los acordes de cinco sonidos

Núm.	Compás	Contenidos diastemáticos ²²	Observaciones
(1)	c. 3	Mi Re Do Sib ^ La	Ámbito: quinta justa (= «cita» vertical de la melodía)
(2)	c. 6	Mib ^Re ^ Do# (4) La Sol	Ámbito: sexta menor (omisión de Fa)
(3)	c. 8	Fa Mib ^Re La Sol	Transposición de 1) a una quinta inferior
(4)	c. 9/1	Mib ^Re Do Sib ^ La	Ámbito: quinta disminuida (= acorde simétrico)
(5)	c. 9/2	Mib (3) Do Sib ^ La Sol	Ámbito: sexta menor (omisión de Ré)
(6)	c. 10	Fa# Mi Re Do Sib	Ámbito: quinta aumentada (= escala de tonos enteros)
(7)	c. 13	Mib ^Re ^ Do# (3) Sib ^ La	Ámbito: quinta disminuida (= acorde final)

de apoyaturas que enfatizan la síncope de la mano izquierda mediante notas extrañas (véase el ejemplo 3, cc. 1-2: Do#, Fa#; cc. 4-5: La#). El semitono se hace notar también a través de falsas relaciones que resultan de la oposición cromática entre notas propias de la melodía y notas extrañas agregadas por el acompañamiento al acopio sonoro original (c. 4: Sib-Si; c. 5: Do-Do#; c. 10: Mib-Mi).

La idea de una simetría en espejo, destacada en relación con la macroestructura como supuesto criterio de organización cíclica de las *17 cançons populars catalanes*, también afecta la microestructura. La búsqueda consciente de simetrías internas ha sido expresamente reconocida por Padrós como uno de sus principios de composición predilectos en esta obra²³. En la sexta pieza, la intencionada simetría en espejo basa —según los apuntes del propio compositor²⁴— en las notas La-Sib-Mi, extraídas de la melodía original, y en Sol-Do#-Re, retrogradación transportada de la primera, que aparece como configuración vertical en el acompañamiento (véase el ejemplo 3, c. 1). Cada uno de los dos gérmenes abarca, junto al tritono, los dos principales intervalos de la pieza, segunda menor y quinta, englobando en su totalidad tres quintas consecutivas (Sol-Re-La-Mi). La aplicación a la estructura vertical del concepto de simetría intrínseca latente queda especialmente manifiesta a través del segundo acorde de cinco sonidos (véase el ejemplo 4, c. 6), el cual, a la vez que concluye la recapitulación de la primera sección, marca la mitad de la sexta pieza: teniendo de base las notas constitutivas del acompañamiento, completa la formación simétrica en espejo agregando los intervalos de segunda menor y cuarta aumentada (Sol-Do#-Re + Mib-La). Asimismo, el cuarto acorde de cinco

22. El signo ^ señala el lugar del semitono en la correspondiente escala. Las cifras entre paréntesis identifican el intervalo entre las respectivas notas (contando el número de semitonos): (3) = tercera menor (c. 9/2) y segunda aumentada (c. 13), respectivamente, (4) = tercera mayor. Los demás intervalos son segundas mayores.

23. Véase la nota al pie de la página 24.

24. Esta simetría ha sido reconocida por el propio compositor mediante un borrador cedido a la autora de este texto.

sonidos obedece a una simetría en espejo (véase el ejemplo 4, c. 9/1), semejante a la del acorde simétrico anterior, si bien, en comparación con éste, la configuración interválica se encuentra expandida a dos segundas mayores y dos quintas justas (véanse los ejemplos 3 y 4).

Las *17 cançons populars catalanes* significan un paréntesis en la producción compositiva de David Padrós, dado que abandonará momentáneamente su habitual estilo de composición, señalado por un áspero expresionismo, para recuperar algunas de las joyas líricas del cancionero catalán al envolver las melodías originales en un renovado lenguaje musical propio del siglo XX. Merced a esta aportación, el compositor catalán continuó una larga tradición de obras maestras —representadas por la colección pianística *For children* de Béla Bartók (1908-9/revisada en 1943) y los *Folk Songs* de Luciano Berio (1964)—, que sitúan el elemento folklórico-popular en el marco de la música culta a la vez de actualizarlo, en conformidad con los propósitos estéticos y recursos compositivos de su tiempo. En el caso de la correspondiente obra pianística de Padrós, esta modernización consiste en convertir la simplicidad horizontal de los contenidos originales (ante todo de índole interválico-diaستمática) en complejidad vertical, por un lado a través de un entramado contrapuntístico repleto de interrelaciones sutiles, y por otro mediante la amplificación del acopio sonoro, escaso en la mayoría de las canciones, al introducir notas extrañas que tienden a completar la escala cromática formando fuertes disonancias.

Aparte de los objetivos puramente constructivos, las *17 cançons populars catalanes* desempeñan una finalidad pedagógica que se hace patente a través de un estilo pianístico variado, proporcionando diferentes grados de dificultad al englobar desde piezas sencillas (núm. 2) hasta piezas muy complejas (núm. 17). Todas ellas son aptas, a modo de escuetos ejercicios, para los estudiantes de grado medio, los que, ensayando al piano, contribuyen a la conservación y difusión del patrimonio musical catalán, a la vez que se familiarizan con determinados criterios estilísticos de la música contemporánea.

The image displays a musical score for 17 Catalan folk songs, numbered 1 to 17. Each line represents a melody in a single staff. The time signatures and key signatures vary across the pieces:

- 1) 2/4, key of D major
- 2) 3/4, key of D major
- 3) 2/4, key of B-flat major
- 4) 3/4, key of D major
- 5) 2/4, key of B-flat major
- 6) 3/4, key of B-flat major
- 7) 2/4, key of D major
- 8) 3/4, key of D major
- 9) 2/4, key of D major
- 10) 3/4, key of D major
- 11) 2/4, key of D major
- 12) 3/4, key of D major
- 13) 2/4, key of B-flat major
- 14) 3/4, key of D major
- 15) 2/4, key of B-flat major
- 16) 3/4, key of D major
- 17) 2/4, key of B-flat major

Ejemplo 5. David Padrós, *17 cançons populars catalanes* para piano, [nº 1-17] - Melodías originales. © 1998 by David Padrós i Monturiol, all rights reserved a CLIVIS Publicacions - Barcelona

Tabla 3. David Padrós, *17 cançons populars catalanes* para piano [núm. 1-17]

Nº	Título	Tempo	Metro	Dinámica	Extensión		Forma		Tonalidad - Modo	Acopio sonoro			Textura / Densidad
					(núm. compases)		(F = Formteil A de C)			(de 12 notas cromáticas)			
					1) F	2) C	1) F	2) C	1) F				2) C
1	<i>Cobles del nam</i>	<i>Allegretto</i>	2/4 - 3/4	<i>mf</i>	10	:24:	ab	:AA':	Sol M	5	+ 6	= 11	3) CP / 4 voces
2	<i>L'enramada</i>	<i>Andante</i>	3/2	<i>mp</i>	4	9	ab	AA'	La frigio	5	+ 2	= 7	CP / 3 voces
3	<i>Portal de Betlem</i>	<i>Lento ed espressivo</i>	2/4 - 3/4	<i>p</i>	10	11	a1a1a2a3a3'	A	Mib m / M	6	- 1 + 4	= 9	4) MA / 1 + 3 voces
4	<i>Condemnat per amor</i>	<i>Allegretto moderato</i>	3/4	<i>mf</i>	13	:13:	abb	:A:	La m	8	- 1 + 4	= 11	CP / 4 (6) voces
5	<i>La carta de navegar</i>	<i>Calmo</i>	4/4 - 3/4	<i>mp</i>	10	10	a1a2ba2ba2	A	Sol dórico / mixol.	8	- 1 + 2	= 9	CP / 4 voces
6	<i>Marigó</i>	<i>Vivamente</i>	3/4 - 2/4	<i>f</i>	11	:13:	aab1b2	:A:	Sol m / dórico	8	+ 4	= 12	CP / 4 (5) voces
7	<i>L'Angeleta</i>	<i>Andante con espressione</i>	3/4	<i>p</i>	11	11	a1ba2cc	A	Mi frigio	7	- 1 + 1	= 7	CP / 4 voces
8	<i>Clareta</i>	<i>Poco allegretto</i>	3/4 - 4/4	<i>mf</i>	11	11	a1a2a2a3	A	Sol M	6	+ 5	= 11	CP / 4 voces
9	<i>Maria, la soldada</i>	<i>Calmo</i>	4/4 - 3/4	<i>p</i>	14	15	a1a2a2a2	A	Do M	7	+ 2	= 9	CP / 4 voces
10	<i>La pastorela</i>	<i>Andante</i>	4/4 - 3/4	<i>mp</i>	8	16	ab	AA'	Re mixol. / dórico	9	+ 2	= 11	CP / 3 voces
11	<i>La calàndria</i>	<i>Deciso</i>	4/4	<i>mf</i>	17	17	aabca'	A	Re M / lidio	8	+ 4	= 12	CP / 3 voces
12	<i>L'hereu de la força</i>	<i>Allegretto moderato</i>	2/4 - 3/4	<i>mf</i>	12	12	a1a2ba1ca1	A	Fa M	7	+ 5	= 12	CP / 4 voces
13	<i>La filla del rei</i>	<i>Allegretto</i>	2/4 - 3/4	<i>mp</i>	16	32	abc	AA'	Do mixol. / M	8	+ 1	= 9	CP / 3 voces
14	<i>El miracle de Sant Jaume</i>	<i>Andante</i>	6/8	<i>mp</i>	8	17	ab	AA'	Sol M / m	9	+ 2	= 11	CP / 4 voces
15	<i>El mestre</i>	<i>Andantino</i>	9/8 - 6/8	<i>p</i>	9	21	abc	AA'	Mi frigio / La m	9	- 2 + 1	= 8	CP / 3 voces
16	<i>L'Antònia</i>	<i>Molto moderato</i>	2/4	<i>mp</i>	12	16	ab	A	La modal / tonal	10	- 1	= 9	MA / 1 + 4 voces
17	<i>Els estudiants de Tolosa</i>	<i>Allegretto</i>	6/8 - 9/8	<i>f</i>	12	24	abb	AA'	Fa dórico	8	+ 4	= 12	CP / 3-4 voces

1) F = Fuente (melodía original) 2) C = Composición (de David Padrós) 3) CP = Contrapunto 4) MA = Melodía acompañada